MANICOMIO

FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO, 1953

17 DICIEMBRE – 21 ENERO —— 12:00 H

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS

VER AHORA

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE · icaa

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

MANICOMIO
(FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO, 1953)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 17 DE DICIEMBRE AL 21 DE ENERO A LAS 12:00 H

VER AHORA

Para la que será nuestra última sesión de "Flores en la sombra" del año, hemos querido ofrecer algo muy especial para que todos nuestros espectadores lo disfruten durante las fiestas. Por eso, a modo de cierre online del ciclo "Los 100 de Fernando Fernán Gómez", con el que Filmoteca Española ha celebrado el centenario de uno de nuestros más grandes creadores, llega a este canal la digitalización que el Centro de Conservación y Restauración ha llevado a cabo de *Manicomio,* la película con la que Fernán Gómez debutó como director (junto a Luis María Delgado). Esta adaptación en clave de comedia de una serie de relatos firmados por, entre otros, Edgar Allan Poe y Ramón Gómez de la Serna, estará disponible estará disponible en nuestro canal de Vimeo hasta el 21 de enero de 2022.

LA SESIÓN INCLUYE:

- **MANICOMIO** (FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO, 1953)

HACER CINE PARA DEJAR DE HACERSE EL LOCO

PAULA ARANTZAZU RUIZ
PERIODISTA Y CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA

A Fernando Fernán Gómez jamás le convenció del todo su trabajo en *Manicomio* (1953), su debut como director junto a Luis María Delgado. "Ya entonces me parecía muy malo y muy deficiente en todos los aspectos", le contaba el cineasta, actor y escritor a Enrique Brasó en *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez* (2002). También en las páginas de sus memorias *El tiempo amarillo* (1990) se mostraba igual de inclemente con esa película y su nula repercusión: "La película no interesó ni a público ni crítica", lamentaba.

Acudir hoy a esos recuerdos algo severos le revuelven a una el ánimo. Ciertamente, y como cualquier ópera prima, *Manicomio* puede pecar de ciertas carencias, pero se trata de una obra mayúscula, una bellísima anomalía de nuestro cine en más de un sentido que, por lo que muestra y lo que evita, permite una fina radiografía de la España de los últimos años de la autarquía: una España en la que, en pocas palabras, los locos gobiernan y los extremadamente cuerdos se hacen los majaretas y están encerrados en un asilo mental. Así lo han visto no pocos historiadores del cine patrio, de José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán a Santos Zunzunegui, Jorge Nieto Ferrando, José Enrique Monterde, Carlos F. Heredero y la dupla formada por Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar, cuya mirada renovadora en relación con un cierto cine posbélico realizado en las temblorosas décadas de 1940 y 1950, aquel de raigambre costumbrista y popular, ha arrojado una nueva luz al canon del cine español. Recuperar *Manicomio* es, sin duda, una estupenda operación para reflexionar sobre los caminos, las decisiones y las oportunidades del azar que marcan la historia de nuestro cine.

La intrahistoria de esta producción es bastante conocida, pero regresar a ella nos ayuda a comprender los giros copernicanos de la fortuna que vivió el film para acabar realizándose y estrenándose y caer, al poco tiempo, casi en la indiferencia. Todo se precipitó cuando el rodaje de la comedia *Aeropuerto,* que iba a firmar Luis María Delgado en su salto a la dirección para la productora Cifesa, se suspendió. A pesar del chasco de ese parón, Delgado y Fernán Gómez, que había colaborado con el libreto de aquella película, decidieron aprovechar los decorados ya levantados y poner en imágenes un guion que este último había elaborado junto a Francisco Tomás Comes y que llegó a ser presentado al concurso anual del Sindicato Nacional del Espectáculo. Las circunstancias, así pues, permitieron que tanto Delgado como Fernán Gómez fueran a dirigir su primera película. Para nuestro homenajeado en su centenario era una ocasión inmejorable de aprender el oficio mediante la práctica. Dirigir siempre fue un anhelo íntimo.

No obstante, y del mismo modo que *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) o *Novio a la vista* (1954), de Luis García Berlanga, o *Muerte de un ciclista* (1955), de Juan Antonio Bardem, *Manicomio* también sufrió la censura del gabinete de Gabriel Arias-Salgado, al frente del recién creado Ministerio de Información y Turismo franquista. La Junta de Censura se fijó en la historia de la película cuando el rodaje estaba a punto de iniciarse y no les hizo demasiada gracia el retrato que arrojaba. Su argumento, que la locura no era algo que pudiera tomarse a broma. Fernán Gómez tuvo que reescribir el guion a toda prisa. "Esto, en el país de Don Quijote, me parecía absurdo", comentaría años más tarde.

Con todo, gracias a su amigo Cayetano Torregrosa, también en los créditos en calidad de intérprete, y mediante Helenia Films, financiada por Fernán Gómez y con la participación de parte de los técnicos y actores en

MANICOMIO
(FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO, 1953)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 17 DE DICIEMBRE AL 21 DE ENERO A LAS 12:00 H

VER AHORA

FICHA TÉCNICA

AÑO: **1953**

PAÍS: **ESPAÑA**

DIRECCIÓN: **FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO**

GUION: **FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y F. TOMÁS COMES**

PRODUCCIÓN: **HELENIA FILMS**

INTÉRPRETES: **SUSANA CANALES, JULIO PEÑA, ELVIRA QUINTILLÁ, ANTONIO VICO, FERNANDO FERNÁN GÓMEZ, MARÍA ASQUERINO**

DURACIÓN: **77 MINUTOS**

régimen de cooperativa, el actor y Delgado lograron rodar finalmente la película. En su reparto, a pesar de tales dificultades económicas, encontramos a nombres rutilantes de la escena interpretativa de esos años: Elvira Quintillá, Antonio Vico, Susana Canales, el propio Fernán Gómez, por supuesto, y otros ilustres secundarios provenientes de las tertulias del Café Gijón, como el crítico de teatro Alfredo Marquerie o el escritor Camilo José Cela. "Como el cine español acababa de salir de una crisis y ya había entrado en otra, grandes figuras estaban dispuestas a trabajar en condiciones miserables", contaba en *El tiempo amarillo*. "Nadie en el país tenía prestigio, ni solidez, ni seguridad en su puesto profesional –me refiero al cine–, a no ser que se fuera cantante de folclore andaluz o niño prodigio. Y los demás no éramos prestigios válidos ni reconocidos, ni se sabía quién se podía quedar sin trabajo al mes siguiente", le recordaba a Enrique Brasó.

HACER CINE PARA DEJAR DE HACERSE EL LOCO

PAULA ARANTZAZU RUIZ

Aunque la realidad en las tareas de dirección no cumplió con las expectativas de Fernán Gómez, según se desprende de sus propias palabras, de lo que no hay duda alguna es de la maravilla del guion de *Manicomio*, una verdadera filigrana episódica absolutamente innovadora y rocambolesca para los estándares fílmicos españoles de la época. Con el relato *El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma*, de Edgar Allan Poe, como matriz narrativa, *Manicomio* adapta e incorpora a su estructura los cuentos *La mona de imitación*, de Ramón Gómez de la Serna, *Una equivocación*, de Aleksandr Ivanovich Kuprin, y *El médico loco*, de Leonid Andreiev. El salto de ese variado sustrato literario a la gran pantalla es brillante. Así lo consideraba su responsable, con una resignación, no obstante, melancólica: "Quizás lo único de algún valor que tiene la película *Manicomio* le llegue de no ser original, sino adaptación de obras ajenas", afirmaba en sus memorias. "Estaba claro", continuaba en esas páginas, "que una de las razones, no la única, de su fracaso era lo que a nosotros –a mí, al colaborador en el guion y al codirector Luis María Delgado– más nos gustaba: su raíz literaria, su exceso de literatura".

Tal vez podríamos especular con la idea de que a Fernán Gómez no le hacía demasiada gracia ser considerado un "actor intelectual", a causa de su asistencia continuada a las tertulias del Café Gijón, y que esa consideración quizá pudo perjudicar la escasa recepción de *Manicomio*, pero esa sentencia de la literatura en la película como algo excesivo es del todo errada. Al menos, en cómo lo formula el director de *El extraño viaje.* El original puzle de estas cuatro historias sobre la fina línea entre la demencia y la cordura que cuenta el extraño destino de Carlos (Fernán Gómez) en su visita al asilo mental en el que trabaja su novia, Juana Vélez (María Rivas), recupera la tradición del sainete y del esperpento patrio, de la vanguardia y el humor castizo frecuentado por Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela o el propio Gómez de la Serna, parafraseando a Felipe Cabrerizo, para reivindicarlo y conducirlo hacia el territorio de la sorna política. *Manicomio* es, sobre todo, una divertidísima comedia rica en tropos cinematográficos que dispara chistes y chistes contra el *statu quo* del franquismo. La cita shakesperiana que levanta el telón de los créditos del film es un inmejorable ejemplo –"Señor, danos una brizna de locura que nos libre de la necedad"–, pero hay muchas otras líneas de diálogo en apariencia ingenuas pero repletas de mala leche, ya sea contra la institución

"POR LO QUE MUESTRA Y LO QUE EVITA, PERMITE UNA FINA RADIOGRAFÍA DE LA ESPAÑA DE LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA AUTARQUÍA: UNA ESPAÑA EN LA QUE, EN POCAS PALABRAS, LOS LOCOS GOBIERNAN Y LOS EXTREMADAMENTE CUERDOS SE HACEN LOS MAJARETAS Y ESTÁN ENCERRADOS EN UN ASILO MENTAL"

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

MANICOMIO
(FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO, 1953)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 17 DE DICIEMBRE AL 21 DE ENERO A LAS 12:00 H

VER AHORA

HACER CINE PARA DEJAR DE HACERSE EL LOCO

PAULA ARANTZAZU RUIZ

“EN RETROSPECTIVA, CASI SETENTA AÑOS DESPUÉS DE LA PRODUCCIÓN DE LA PELÍCULA, NOS PARECE DEMENCIAL LA MALA SUERTE SUFRIDA POR LA OBRA, PERO, EN VERDAD, TAL Y COMO DENUNCIA EL FILM BAJO EL TAPIZ IRÓNICO, DISTORSIONADO Y CÓMICO, EN UN PAÍS GOBERNADO POR ENAJENADOS, SU DESAFORTUNADA VIDA NO DEBERÍA EXTRAÑARNOS”

familiar burguesa –“Prefiero a Juana Vélez con manicomio y todo”, como comenta el protagonista cuando habla de cuando su familia quiere casarle con su prima–; contra los caprichos autoritarios del poder –“Hay que ser un verdadero especialista para diferenciar la demencia de la cordura”, como dice una de las internas–; o describiendo el páramo cultural en que se encontraba la España del momento –“Los que no resultan aburridos, resultan disparatados”–.

Manicomio se estrenó en una función benéfica del diario “Informaciones” en el madrileño Palacio de la Música el 9 de marzo de 1953, facilitada por un gran amigo de Fernán Gómez, Eduardo Haro Tecglen, aunque con escaso éxito. Casi un año más tarde, el 9 de enero de 1954, volvería a las pantallas de los cines Progreso, Proyecciones y Tívoli, pero, una vez más, la cinta no llamó la atención del público y apenas duró una semana en cartelera. Las críticas también fueron templadas: “No es este un empeño cuidado de técnica, precisamente; pero por su intención me parece mucho más estimable que tantas y tantas cintas pretenciosas y... mortalmente aburridas”, argumentaba en enero de 1954 el crítico Donald en las páginas de “ABC”. Fernán Gómez, como apuntábamos al inicio de estas líneas, tampoco quedó contento con el resultado, aunque, de entre sus trabajos primerizos, *Manicomio* al menos le proporcionó la satisfacción de ir “aprendiendo las elementalidades de este oficio por medio de la práctica”.

En retrospectiva, casi setenta años después de la producción de la película, nos parece demencial la mala suerte sufrida por la obra, pero, en verdad, tal y como denuncia el film bajo el tapiz irónico, distorsionado y cómico, en un país gobernado por enajenados, su desafortunada vida no debería extrañarnos. Porque, en un escenario como el durísimo primer franquismo, ¿quién es el cuerdo que se atreve a dejar de hacerse el loco para empezar a ir por libre? ▪

Cartel del centenario de Fernando Fernán Gómez, diseñado por Clara León

FLORES EN LA SOMBRA

MANICOMIO
(FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO, 1953)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 17 DE DICIEMBRE AL 21 DE ENERO A LAS 12:00 H

VER AHORA

SOBRE EL PROCESO DE DIGITALIZACIÓN

Lamentablemente los rigores del tiempo han querido que la copia más completa de la que disponemos de *Manicomio* sea de 16 mm. Las dos copias en 35 mm que han llegado hasta nuestros días presentaban mayores problemas de conservación y continuidad. Por lo tanto, *Manicomio* ha sido digitalizada en 3K a partir de la copia en 16 mm que se conserva, y que a pesar de no estar en muy buen estado es el mejor material existente.

Se ha llevado a cabo la estabilización de la imagen y el etalonaje, ya que la inestabilidad de la copia era notable y, por su estado físico, se vio acentuada durante el proceso de escaneado. También presentaba algunos problemas de etalonaje. Con el software DIAMANT se ha incrementado ligeramente el foco, ya que en la copia en 16 mm la imagen estaba algo borrosa. El audio también era deficiente, por lo que se trató con la herramienta Izotope RX7 para igualar los niveles entre rollos, que presentaban diferencias notables entre ellos, y disminuir así parte del ruido presente. La limpieza no fue más extensiva para que la calidad del sonido estuviese en consonancia con la de la imagen y no resultase forzado.

Cartel original de *Manicomio*

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA

MANICOMIO
(FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO, 1953)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 17 DE DICIEMBRE AL 21 DE ENERO A LAS 12:00 H

VER AHORA

Ofrecemos a continuación extractos de un artículo publicado en 1971, en el número 463 de la revista "Triunfo", una mesa redonda en torno al tema del humor negro en la que, junto a Fernán Gómez, intervinieron personalidades como Lola Gaos, Luis García Berlanga o Carlos Saura.

SUBDESARROLLO, BUÑUEL Y HUMOR NEGRO

INTERVIENEN: **LOLA GAOS, J. FRANCISCO ARANDA, PEDRO BELTRÁN, FERNANDO FERNÁN GÓMEZ, LUIS GARCÍA BERLANGA, FRANCISCO RABAL Y CARLOS SAURA.**

Tratando de definir el humor negro

TRIUNFO: La reunión de esta tarde puede ayudarnos a plantear una serie de cuestiones sobre el cine español, en la que todos vosotros andáis comprometidos. De hecho, aunque vuestras obras sean entre sí muy diferentes, pueden parecer similares en el momento en que se las compare con el cine más o menos oficial, el cine lujoso y de gran presupuesto, el de una aparente realidad. Vosotros, en vuestras obras, estáis intentando ofrecer una visión de nuestro país mucho menos «bella», pero más auténtica, una visión que conecta quizá con lo que siempre se ha venido definiendo como humor negro, que también se dice es un producto español, que surge espontáneamente de nuestro contexto cultural...

BERLANGA: Ese pretendido humor negro, que tan difícil es de definir (porque no basta hoy la frasecita de siempre que se ha dicho en todos los sitios sobre que el humor negro es todo lo que nos afecta, lo que los españoles tenemos en el contorno, lo que de pequeños nos han enseñado a considerar como cosas trascendentales), no creo yo que sea un producto español, dado que en España aparece en menor cantidad que en el resto del mundo. A mí, por ejemplo, no me parece humor negro la obra de Quevedo, Goya o Valdés Leal. El concepto de humor negro me parece que es absolutamente anglosajón, y cuando en España se han hecho obras que han traspasado lo que sí podía ser nuestro, es cuando se ha manifestado ese humor o esa autocrítica con respecto a un triunfalismo que es al que me parece que os referís en vuestra pregunta. Y eso lo podríamos llamar crónica o crítica de la miserabilidad, del subdesarrollo. En nuestras películas, que afortunadamente no tienen nada que ver entre sí, lo que puede encontrarse de común es ese sentido de crónica de un subdesarrollo. En cierta medida al menos...

FERNÁN GÓMEZ: Lo que ocurre es que no se pretende que sea negro, pero que resulta negro, porque es sobre una miserabilidad del subdesarrollo.

BELTRÁN: A mí me parece que el humor negro no está especificado en una clase social, sino en desmitificar auténticos mitos. O sea, me parece que es igualmente humor negro hacer la crónica cotidiana de lo miserable, como decía Berlanga, que hacer la crónica de la muerte de un rey.

BERLANGA: Me has entendido mal, porque a mí lo miserable puede parecerme la muerte de un rey. Para poner un ejemplo de arquetipos de lo que se puede llamar cine

MANICOMIO
(FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO, 1953)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 17 DE DICIEMBRE AL 21 DE ENERO A LAS 12:00 H
VER AHORA

negro o cine de humor negro actual, español, serían *El cochecito* o *El pisito*. Me parece que son las más típicas. En definitiva, lo que hay en estas películas es una crónica de una miserabilidad basada en una gran caridad, en la enorme caridad que supone decir que el paralítico es tan idiota, tan imbécil como el señor que tiene una úlcera o está criticando algo.

ARANDA: La única posibilidad de definir el humor negro consiste en aceptarlo en un sentido muy amplio. Si no, hay que suprimir el concepto. Me parece que Berlanga está definiendo una sátira social, que no es exactamente humor negro.

BERLANGA: No; verás, no es eso. Elige un concepto tradicional del humor negro como la autoridad, por ejemplo. La autoridad policial que, para los españoles, puede quedar representada por la religión, la muerte..., lo que nos han presentado desde siempre como nuestros policías. Entonces, la clásica tarta en la cara que los cómicos de la Keystone arrojaban al policía, que para los americanos es la representación del orden, tú tiendes a echársela a lo que te aterroriza, a lo que te persigue; es decir, a esos conceptos que antes cité. Digo esto sin saber si es exactamente cierto, porque yo he pretendido hacer un experimento intelectual en este sentido en *Vivan los novios*, aunque no me gusten nada los experimentos intelectuales. Quería ver si la tarta de Mack Sennett podía llegar a eso que nosotros intentamos definir como humor negro, llegar al límite de lo que es autoridad entre nosotros. Yo he echado la tarta a esa policía, y el experimento no me ha funcionado, por lo que quizá me esté equivocando en todo mi intento, ya que, según esto, el humor negro no era lo que yo creía.

BELTRÁN: No sé si Berlanga estará de acuerdo conmigo, pero es que yo creo, con respecto a esto que dice, que al español le molesta que sea otro el que reaccione ante ese mito policial que es la muerte, que es la madre, que es la madre muerta, etcétera. El español sí tiene un sentido frente a esto, pero carece de autocrítica, tiene un miedo histérico de reírse de lo que le domina. Aquí no se tolera el espejo.

Cine crítico sobre una miserabilidad

SAURA: Yo sí estoy de acuerdo en que estamos haciendo un cine crítico, eso sí. Lo del humor negro ya me convence menos. Y cine crítico entendido en un sentido muy amplio, claro está. Lo que, por otra parte, parece claro es que si se pretende apoyar oficialmente un cine de presupuestos altos, nos veremos de nuevo realizando películas de presupuesto mínimo. Pero ese subdesarrollo económico no nos obligará a tratar problemas miserabilísimos. Yo creo que podré seguir haciendo mis películas sobre la burguesía, por ejemplo.

BERLANGA: No me refiero en lo que intento decir a una miserabilidad de suburbio. Puede ser también de la alta burguesía. ¿Es que la alta burguesía española no está subdesarrollada?

SAURA: En unos aspectos, sí, y en otros, no, como todo el mundo... No sé...

BELTRÁN: Yo creo que Berlanga entiende como miserable las flaquezas humanas en cualquier clase social, y no la clase social en sí.

LOLA GAOS: Si nos ponemos a matizar tanto van a empezar a salir ramificaciones de todo tipo y no podremos ponernos de acuerdo.

FERNÁN GÓMEZ: Para hablar de humor negro no hace falta que lo hayamos hecho todos los que estamos en este coloquio. Por ejemplo, creo que Carlos hace un cine negro, pero no de humor negro: no hace un cine de subdesarrollo, sino de clases elevadas, a nivel español, aunque sea negro en todos los sucesos que cuenta en ella. Pero creer que la gente de las películas de Carlos Saura vive también en el subdesarrollo es quitarnos toda la esperanza. Porque yo aspiro a vivir como viven esos personajes, es como un tope en mis aspiraciones...

LOLA GAOS: Eso sí que es humor negro, Fernando. Creo que ya has encontrado lo que es.

FERNÁN GÓMEZ: Los ambientes habituales de las películas de Berlanga sí son de subdesarrollo y de miserabilidad. Y, por supuesto, también el de *El extraño viaje*. Quiero decir con esto que la palabra "negro", tomada como base en este coloquio, no entra para nada en lo de que los ambientes en que se desarrolla una obra sean miserables o no. Y también estoy de acuerdo con Carlos en que si oficialmente se trata de proteger un cine de altos presupuestos, no quiere decir que no se puedan sacar ambientes de pobreza, porque sacar en escena cuatrocientos pobres declarados en huelga es mucho más caro que sacar una maniquí que vive sola en su apartamento...

BERLANGA: Para mí, *El jardín de las delicias* es la crónica de una miserabilidad; una crónica, una crítica, una lupa, un fresco, lo que quieras, pero es la miserabilidad de la clase dominante.

SAURA: Sí, pero es una miserabilidad universal.

BERLANGA: De acuerdo. Pero aquí entramos ya en un nuevo problema. En saber si somos absolutamente nacionales o si no lo somos. Yo creo que no lo somos.

SAURA: No, no lo somos.

FERNÁN GÓMEZ: Conforme. Naciones por naciones, no creo ni en la nuestra ni en ninguna otra.

BERLANGA: Esto del iberismo es falso. A mí me da risa cuando unas películas tan completamente falsas en cuanto a territorialidad como pueden ser *Calabuch* o *Bienvenido Mr. Marshall* sugerían comentarios como "Este es el director que mejor conoce los pueblos españoles". Y yo no he estado en mi vida en un pueblo español. He hecho unos pueblos falsísimos, completamente fabulescos e internacionalizados que se supone que se dan en todos los pueblos del mundo, en toda comunidad rural pequeña. Creo que con esto se demuestra que la gente de los pueblos españoles no ha salido nunca de sus pueblos para poder criticar a los que escribimos sobre ellos y que los de la ciudad no han ido nunca a los pueblos. Este punto creo que sí lo podemos cerrar, ya que estamos todos de acuerdo en que nuestras películas no existe un verismo nacional auténtico.

SAURA: Pero si cerramos este punto, cerramos un poco todos.

FERNÁN GÓMEZ: A mí, el problema del humor negro me puede interesar. Pero el del humor negro español pasa a interesarme ya menos porque creo muy poco en él.

Las posibilidades de un arte de posguerra

BELTRÁN: Creo que coincidimos en esto. Lo que pasa es que hoy Berlanga parece don Alejandro Lerroux, tiene una verborrea insólita en él. Es la reacción del tímido que, a causa de su timidez, nos va a arrollar a todos.

ARANDA: Bueno, pero aparte del españolismo o no españolismo, del humor negro o del humor que sea, hay un factor nacional muy importante y es que el cine español,

MANICOMIO
(FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO, 1953)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 17 DE DICIEMBRE AL 21 DE ENERO A LAS 12:00 H

VER AHORA

en los últimos años –más concretamente, desde la guerra–, las únicas películas que han sido válidas y que han tenido un poco de sinceridad y de desahogo han sido las de humor y más concretamente las de humor negro. No han sido las películas dramáticas ni las místicas, a pesar de que España tiene una tradición mística tan importante o más que la del humor negro. El cine de este humor ha sido un cine de oposición. En este aspecto, no es que España sea única, pero sí interesante, en cuanto a que ha sido el único cine válido que se ha hecho en treinta años. Esto es ya una característica nacional.

BERLANGA: Es que podría ser que la única manifestación posible que ha existido en la oposición ha sido esta del humor...

SAURA: Cosa que no es totalmente cierta...

BERLANGA: No, claro que no lo es. Pero si el humor negro ha sido la única representación válida de ello ha sido porque el humor negro posibilita una trampilla para colarse...

ARANDA: Perdona, pero es que creo que la intención de "Triunfo" al convocar a las más importantes figuras del humor en el cine...

SAURA: ¿Figuras del humor?

LOLA GAOS: ¡Qué humor!

BERLANGA: ¡No! ¡Un momento! No es un problema de dar coba o no dar coba, pero a mí me parece que *El jardín de las delicias* tiene muchos puntos de humor...

SAURA: Sí, es cierto, pero siempre digo que no es la única película con notas de humor que yo haya hecho. Creo que *La caza* es una película de humor.

BERLANGA: Yo eso no he sabido verlo.

FERNÁN GÓMEZ: El humor de *La caza* sigue siendo para mí un misterio y no lo encuentro por ningún lado.

SAURA: Es que lo del humor es también una cosa muy indefinible. Porque hay humor desde el chiste inmediato hasta las infinitas capas que surgen del hecho que un señor, al hacer una película, lleve distintos juegos a la vez. Quizá yo pueda ver humor donde otros no lo encuentran. Por ejemplo, las películas de Buñuel. Si veo en París una película suya, me muero de la risa y el público francés me manda callar, y se trata de cosas realmente divertidas para nosotros. Para un juego que, en este caso, sí podemos llamar español.

ARANDA: Las películas de Buñuel son de humor todas, desde la primera hasta la última.

BELTRÁN: Hay cosas de humor en las películas españolas que aquí puede que no se rían, por demasiado inmediato, porque no se vea la caricatura y, que en el extranjero, en cambio, aparezca como disparatado. Eso puede ocurrir.

ARANDA: Es un problema de interpretación.

BELTRÁN: No; es un problema de estar dentro o fuera del río.

ARANDA: Las películas de Berlanga se reciben muy bien fuera, porque bordean la caricatura constantemente.

BELTRÁN: Pero hay veces que el elemento que Berlanga presenta en caricatura, que es una caricatura en sí, en España aparece como real, no desdibujado ni caricaturesco. En el extranjero, con distinta perspectiva, sí aparece la caricatura que se ha hecho.

SAURA: Yo no estoy de acuerdo con eso. Lo que pasa es que lo más difícil es el humor en segundo o tercer grado, como el humor de Buñuel. Y con este humor, el que está en el juego se ríe, y el que no, no.

ARANDA: Claro, eso pasa, por ejemplo, hasta con una película político-dramática como es *La fièvre monte à El Pao*, que en un tercer grado resulta que es un vodevil y su apariencia es de película seria y "dramática".

Cuquería y mixtificación en Buñuel

TRIUNFO: ¿Qué es lo que diferencia entonces el humor de Buñuel del resto?

FERNÁN GÓMEZ: En mi caso está muy claro. El humor de Buñuel tiene muchísima más categoría y está muchísimo más logrado que el que haya podido hacer yo.

TRIUNFO: ¿No hay una línea en común?

FERNÁN GÓMEZ: Sí, pero Buñuel es un director que habla un lenguaje internacional, y yo, en mis películas, las referencias que he hecho no son ya solo nacionales, sino exclusivamente de Madrid. Lo mismo en el problema que en el modo de retratarlo, mi cine es excesivamente localista.

BERLANGA: Pero esto se contradice con lo que tú decías antes de que no pensabas nacionalmente tus películas.

FERNÁN GÓMEZ: No, el problema de las nacionalidades yo lo entiendo en el sentido de que uno sí conoce, vive y tiene el modo de expresarse de su entorno, pero de su entorno muy pequeño, y que pasa de esto a lo cultural universal. No tiene unos límites habiéndose criado en Madrid que empiecen en los Pirineos y acaben en Gibraltar; tiene unos límites que están en la calle del barrio en que se crió y, luego, otros, en los que entra Dostoievski en muchísima más medida que, por ejemplo, Pedro Mata. A mí me parece que Dostoievski pesa más en el acervo cultural de un español que Pedro Mata.

BERLANGA: Yo creo que la diferencia de Buñuel con respecto a todos nosotros, y luego con cada uno, es que es más cuco, y no lo digo en un sentido peyorativo. Pero, fuera de ello, no creo que haya un problema de cultura, subcultura y eso, sino que tiene esta fenomenología biológica más de la cuquería para agarrar las cosas. Y lo digo en un sentido admirativo.

ARANDA: Le va mucho a Buñuel la palabra cuquería.

BELTRÁN: La cuquería de Buñuel está en saber encontrarle su altura a una cosa que pasa inadvertida a los demás.

SAURA: Perdonadme, pero me parece que es demasiado fácil pensar que un señor es bueno, malo o regular en función de que tenga más cuquería o menos cuquería, incluso empleando la palabra en términos muy amplios. A mí me parece que Buñuel, ¡coño!, es Buñuel; una persona con un bagaje digamos creador, potentísimo, y uno de los más grandes directores que hay en el mundo hoy. Por lo tanto, no es un problema de cuquería. Es algo mucho más complejo.

BERLANGA: Pero todo es cuestión de la adjetivación a la que estamos acostumbrados. La palabra cuquería parece menor. Quizá el calificativo ideal sea el de mixtificador. Resulta que a la gente a la que yo admiro en el cine, aunque no tengan nada que ver unos con otros como Buñuel, Fellini y, en cierto modo, Polanski, son grandes mixtificadores. Porque creo que el cine cuando más mixtificado, más potenciado y más genial es.

ARANDA: Yo, más que de mixtificación, hablaría de habilidad.

BERLANGA: Claro, es que los mixtificadores son unos hábiles geniales, unos creadores.

MANICOMIO
(FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y LUIS MARÍA DELGADO, 1953)

DISPONIBLE ONLINE
DEL 17 DE DICIEMBRE AL 21 DE ENERO A LAS 12:00 H

VER AHORA

Precisando más, en el intento de acercarme un poco a ese fenómeno maravilloso que es Buñuel, mis dos adjetivaciones admirativas son las de cuquería y mixtificación, porque se acercan más a lo que yo quiero y deseo para mí mismo y para la gente que hace cine.

La influencia del país en que vivimos

TRIUNFO: ¿Os sentís influidos por el cine de Buñuel tanto en su sentido del humor como en otros aspectos? El caso que parece más claro es el de Carlos Saura...

SAURA: Yo siempre he aceptado la influencia de Buñuel, casi descaradamente, aunque no sea cierto, para evitar que digan que soy un imitador suyo, cosa que tampoco es cierta. Hablando con él decíamos esto y Buñuel insistía: "Pues tú ni eres discípulo mío ni lo has sido nunca ni lo serás"...

ARANDA: A pesar de que él dice que *La caza* es una de las tres o cuatro películas que le hubiese gustado hacer en su vida...

SAURA: Lo que ocurre, claro está, es que todos tenemos los mismos problemas culturales, religiosos, de educación, de que hemos nacido en una provincia, en un pueblo o en Madrid –que para el caso es lo mismo–, y en esto tenemos una especie de constante que es lo que nos puede unificar en eso que se llama cine español. Son estos factores los que nos señalan la pauta. Yo quizá esté más marcado por un problema que me molesta mucho utilizar, y es el regionalista, pero creo que es verdad. También soy aragonés, y entonces, aunque parezca una tontería, hay ciertas afinidades en la forma de entender las cosas.

BELTRÁN: Me da la impresión de que cuando hay una persona hipertrófica, de una personalidad tremenda como la de Buñuel, en cualquier arte y, sobre todo, si tienes con este creador de tal fuerza un parentesco geográfico, de tiempo y de una serie de cosas, es muy difícil evadirse de esa influencia. A todo el mundo le condiciona algo.

FERNÁN GÓMEZ: En España, entre los directores que hacen cine actual y habitualmente, lo mismo que no noto la influencia en Carlos, en los demás la noto muchísimo menos. Me refiero a los habituales, ¡eh!

BERLANGA: Hay influencia de niveles. Yo tengo una cierta torpeza que, luego, puede resultar creacional. Y en esto coincido un poco con Buñuel, pero es más una coincidencia que una influencia. La torpeza de Buñuel es mucho más bonita, más eficaz y, como decía antes, más mixtificadora y más hábil.

BELTRÁN: Yo no conozco a Buñuel personalmente, solo a través de su obra. Pero en el caso de Berlanga sé que esa posible torpeza es algo que él cuida, que no le preocupa porque es uno de los encantos de su cine –dado que él es tan cuco como Buñuel–, una de sus mayores virtudes ya a nivel creacional.

LOLA GAOS: Dentro de mi experiencia con Buñuel, puedo decir que él rueda con una seguridad absoluta. Creo que es uno de los directores que sabe mejor lo que quiere y con más pertinacia lo defiende. Lo que significa que si hay torpezas –yo no las percibo– son preconcebidas y ya aceptadas de antemano, que forman parte de su personalidad y forma de contar, que tienen su eficiencia. Porque yo no le he visto titubear ni cambiar nada.

SAURA: Quiero salir un poco al paso de esto de la torpeza, porque a mí me parece que Buñuel y Berlanga son maestros de la técnica, maestros totales. Y en el caso de Buñuel, todavía más: es maestro del guion, ha sido durante muchos años montador en los Estados Unidos... Es un señor que lo que hace es ilustrar perfectamente bien sus propias ideas, y eso me parece maravilloso. Lo que hace, lo hace con una sabiduría increíble.

BELTRÁN: Pero Berlanga sí es dubitativo en el rodaje...

SAURA: Como todo el mundo...

BERLANGA: No. Según dice Lola, Buñuel no lo es.

FERNÁN GÓMEZ: Pero las dudas no tienen ninguna importancia en el resultado de la obra.

BELTRÁN: Según los técnicos, el pintor que tiene más arrepentimientos es Velázquez. Yo no he querido decir que esto sea un defecto de Berlanga.

BERLANGA: Para mí, dudar no es un defecto, claro. Lo que yo me pregunto es si los productores piensan lo mismo.

SAURA: No hay persona sensible e inteligente –ya sé que son dos palabras peligrosas– que no tenga dudas mientras trabaja.

BELTRÁN: Lo que pasa es que sin duda puede solucionarse antes de ir a rodar o mientras se está rodando. En el caso de Berlanga es que él lleva su duda al plató. Pero si los resultados son eficaces, no creo que importe mucho el desarrollo de esta mecánica.

[...]

Protección al cine de bajo presupuesto

TRIUNFO: ¿Creéis que vuestro cine ha significado algo en el país? ¿Pensáis que con el tipo de humor que se ha tratado de definir aquí se conecta mejor con una sensibilidad colectiva o son todavía las películas de Masó –tomándolas como prototipo– las que interesan más?

FERNÁN GÓMEZ: Yo sí creo que el tipo de cine de Masó –entendiéndolo como un ejemplo y no refiriéndonos exclusivamente a él–, hoy por hoy, en las circunstancias en que estamos, es el que marca la tónica de lo que le gusta a los espectadores, por lo menos al espectador mayoritario español. Y más claramente todavía, es el tipo de cine que gusta a los intermediarios que existen entre los que hacemos el cine y el público: los dueños de las salas, los distribuidores, los medios oficiales... Pero creo que ya está muy divulgado eso de los derechos de las minorías y que el ideal sería que los señores que tienen un gusto minoritario, en un sentido o en otro, no tuvieran que prescindir de su cine. Me parece muy bien que se quiera proteger al cine de alto presupuesto, ya que de esta manera se podrán hacer mejor estas comedias brillantes que se pretenden. Pero lo que me parecería muy mal es que de esta protección se derivase el que haya que boicotear el otro tipo de cine. Porque creo que el ideal sería una industria o un arte cinematográfico en que se pudieran hacer películas con el mínimo de presupuesto, a fin de que se pudiesen expresar no ya la sociedad ni el país, sino el individuo aislado, con la mayor libertad posible. Mi deseo sería que la nueva ley ayudase, por un lado, a ese cine de alto presupuesto, y por otro, al cine absolutamente individual, al *underground* que se dice ahora. Me parecería una medida muy retrógrada el ir contra un cine de pequeño costo económico, independientemente de que ese cine fuera de humor negro o de humor blanco.

BELTRÁN: Estoy totalmente de acuerdo con Fernando. Lo que me parece es que no se brinda al espectador ninguna posibilidad de elegir. Es decir, si el cine ese –y no nombro a nadie– se da de una forma masiva y el otro a contrapelo y con cuentagotas, resulta que el espectador no tiene posibilidad de elección.

SAURA: Es que no es problema de presupuesto, sino de películas. Pero, por otra

parte, yo iría aún más lejos, y es que en cuanto que España es un país todavía subdesarrollado, yo creo que lo que hay que proteger por todos los medios es un cine de bajo presupuesto. Y, claro está, en libertad total de expresión.

BELTRÁN: Donde no hay un cine de industria, hay que proteger el cine de artesano.

ARANDA: Es lo que se hace en este momento en todo el mundo.

BERLANGA: Creo que no se puede exigir un mayor presupuesto a películas que ya son rentables. Si resulta que con ello se pretende venderlas al extranjero, la pretensión es absurda, ya que no disponemos de cabezas de puente suficientemente interesantes para el exterior. Se debería intentar, en cambio, que esas películas no aumentaran su presupuesto y proteger el único cine que tiene una cierta posibilidad de salir al extranjero, que es el cine joven, que, más o menos equivocadamente, eso es otra cuestión, protegió García Escudero. Porque su sistema creo que falló no tanto por él como por culpa de otras cosas. Entonces, me parece muy bien que se exijan mayores presupuestos si se sube al mismo tiempo la libertad de censura.

SAURA: La censura debe ser un tema terminado, porque ya sabemos todos que es una monstruosidad esté donde esté, sea donde sea. Al hablar tanto de censura conseguimos que se transforme en algo más fuerte de lo que es ya.

RABAL: Claro, porque siempre se trata de hablar de la censura de todo el mundo.

BELTRÁN: La censura es siempre inaceptable. Lo que no se puede hacer es intentar justificar la española diciendo que otros países la tienen. Es lo mismo que decir: "Mire usted, yo tengo aquí un forúnculo, pero el vecino del segundo también". Lo cierto es que sigue siendo un forúnculo.

"EL IDEAL SERÍA UNA INDUSTRIA O UN ARTE CINEMATOGRÁFICO EN QUE SE PUDIERAN HACER PELÍCULAS CON EL MÍNIMO DE PRESUPUESTO, A FIN DE QUE SE PUDIESEN EXPRESAR NO YA LA SOCIEDAD NI EL PAÍS, SINO EL INDIVIDUO AISLADO, CON LA MAYOR LIBERTAD POSIBLE"

Fernando Fernán Gómez

¿Cómo tratar la realidad española?

TRIUNFO: Y además habría que ver el tamaño que tiene. Pero pasemos a otra cosa. A niveles utópicos, ¿cuál os parece que sea el camino ideal para llegar a un perfecto tratamiento de la realidad española? ¿El humor, el realismo?...

FERNÁN GÓMEZ: Yo no creo que el problema, tal como está planteado, sea importante. Porque si se trata de dar una imagen de la realidad española, no dudo en ningún momento en que el ideal sería el camino naturalista, de documento. Pero yo dudo precisamente en esto, en si es importante dar una imagen de la realidad española. A casi todos nos interesa más dar no una imagen, sino unas explicaciones nuestras y estudiar nuestro problema en tanto individuos. Y podemos volver aquí al ejemplo de que el director español que más éxito ha logrado en los últimos años ha sido Buñuel, que precisamente no ha vivido la realidad española de los últimos años; ha sido un hombre desvinculado de su patria y de su tierra. O, por lo menos, más desvinculado que todos nosotros de la realidad inmediata. Yo creo que a todos os interesa más el problema del hombre, del individuo, del "yo" mismo que la imagen esa de la realidad española. Al menos a mí.

BERLANGA: Me parece que el problema se ha planteado a un nivel táctico, en función de una supuesta apertura. Pero aun así, creo que el cine que se puede hacer es el que cada uno ve, tanto el realismo inmediato como la fantasía más desaforada.

BELTRÁN: Es que esta es una de las cosas que implican libertad; que cada uno haga el cine que él ve, que le interese.

BERLANGA: Aunque el cine que se podrá seguir haciendo es el de humor, siempre que sirva como trampilla, como disfraz, tal como decíamos antes.

TRIUNFO: En otras circunstancias diferentes, ¿vuestro cine habría seguido también esta línea del humor?

BERLANGA: Yo eso no lo sé, porque en mi caso cada película es como una liebre en la carretera. Si tiene cierta unidad es, sobre todo, gracias a mis colaboradores, pero yo nunca me he propuesto seguir una línea determinada. Aunque, a niveles también utópicos y de la misma manera que admiro a Buñuel y me hubiera gustado hacer un cine que se pareciera al suyo, me siento interesado desde siempre por un cine que se acerque a la pornografía, ya que entiendo que la pornografía tiene un carácter agresivo, de corruptor, de una corrupción establecida. Pero no creo que lo hubiese hecho nunca ni aún contando con una libertad absoluta, porque no me considero capacitado para ese cine pornográfico. Solo para admirarlo.

RABAL: De hecho, el problema no es tanto de seguir en una línea o en otra, como de seguir simplemente. Como dice Berlanga, el problema de hacer la película siguiente es un problema angustioso. Nunca se sabe con seguridad si esa película va a producirse o no. De esta manera, seguir una tendencia determinada, hacer un cine de autor es prácticamente imposible. Por eso quizá la solución estuviera en hacer un cine cooperativo. Pero, claro, ya sé lo que me vais a decir, que un cine cooperativo no podría hacerse entre nosotros.

LOLA GAOS: Claro, sobre todo porque el problema de la distribución de beneficios es algo completamente misterioso y supone un problema que no podríamos resolver nunca.

FERNÁN GÓMEZ: Pero, además, esto que dices, Paco, no lo entiendo muy bien. Porque en España el cine que se hace es siempre en cooperativa. Lo que pasa es que, luego, el dinero se lo lleva solamente un señor ▪

Portada del número 463 de la revista "Triunfo"

Conversación recogida en un magnetofón por Diego Galán y Fernando Lara.

FLORES EN LA SOMBRA

FILMOTECA ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | icaa

t.me/filmoteca_es

twitter.com/Filmoteca_es

facebook.com/FilmotecaES/

instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA